



Voir un Fictum dans une Image

Jérôme Pelletier

► To cite this version:

Jérôme Pelletier. Voir un Fictum dans une Image. Pierre Livet. De la Perception à l'Action - Contenus perceptifs et perception de l'action, Vrin, pp.155-190, 2000. ijn_00000106

HAL Id: ijn_00000106

https://hal.science/ijn_00000106

Submitted on 18 Jul 2002

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

VOIR UN *FICTUM* DANS UNE IMAGE

Jérôme Pelletier

In *DE LA PERCEPTION À L'ACTION* – *Contenus perceptifs et perception de l'action*

Édité par Pierre Livet

Paris LIBRAIRIE PHILOSOPHIQUE J. VRIN
2000

Pp. 155-190.

1 Le problème de la visibilité des *ficta*

Don Quichotte est un individu fictionnel, une création de l'imagination de Cervantes.¹ L'une des propriétés des individus fictionnels est leur invisibilité dans le monde réel.² L'invisibilité des *ficta* est une conséquence directe de leur inexistence, celle-ci leur interdisant de jouer un rôle causal quelconque, en particulier un rôle causal dans nos expériences visuelles. Don Quichotte est même *nécessairement* invisible dans le monde réel, ou alors, si vous l'avez vu ou si vous laissez cette possibilité ouverte, c'est que vous ne parlez pas le même langage que moi, c'est que vous ne parlez pas du *fictum* créé par Cervantes.³

A cette thèse de l'invisibilité des *ficta*, on peut objecter que la visibilité n'implique pas l'existence, ou que l'« existence dans la perception » n'implique pas l'« existence réelle » ou indépendante de la perception:

« certes, *Don Quichotte n'existe pas, mais dans tel film, sur telle toile, dans tel dessin, ne voit-on pas Don Quichotte? N'y a-t-il pas un sens à dire que, grâce à ces supports, on voit Don Quichotte en armure sur son cheval* »?

J'appelle l'objection à la thèse de l'invisibilité des *ficta* dont ces questions se font l'écho « l'objection du support ». Cette objection utilise un sens non factif de « voir » selon lequel voir ne requiert pas l'existence de ce

¹ Dans ce qui suit, j'adopte une conception antiréaliste sur les objets fictionnels et ce que Plantinga (1983) nomme un « actualisme sérieux », à savoir la thèse qu'aucun objet ne peut posséder une propriété ou entrer dans une relation sans exister.

² Mon adhésion à un « actualisme sérieux » me conduit à interpréter la possession par Don Quichotte de la propriété d'invisibilité en termes fictionnels: selon cette conception, les objets fictionnels ne possèdent que *fictionnellement* telle ou telle propriété, y compris la propriété mentionnée. A noter également que c'est parce que les propriétés que Don Quichotte possède *fictionnellement* incluent des propriétés visibles que l'objection du sens commun prend tout son sens. J'emploie donc ici une manière commode de parler qui ne doit pas être prise littéralement, à la différence de Parsons (1980) et Zalta (1983, 1988) qui soutiennent que des objets fictionnels possèdent *réellement* certaines propriétés. Sur la base d'une distinction entre les propriétés « nucléaires » (les propriétés qui tiennent lieu de propriétés individuelles) et les propriétés « extra-nucléaires » (les propriétés exprimées par des prédicats ontologiques, modaux ou intentionnels), un *fictum* est, selon Parsons un objet meinongien qui exemplifie précisément les propriétés nucléaires qui lui sont attribués dans un récit fictionnel. Tandis que pour Zalta, sur la base d'une distinction entre deux façons pour un objet de posséder une propriété - l'exemplification et l'« encodage » - les objets fictionnels sont des entités abstraites apparaissant nécessairement dans tous les mondes possibles et qui « encodent » des propriétés sans les exemplifier, à la différence des objets existants qui ne font qu'exemplifier des propriétés, ces mêmes objets abstraits pouvant cependant exemplifier des propriétés extra-nucléaires, cf. Parsons (1980 : 18, 22-7), Zalta (1983 : 13-4, 39).

³ Pour se convaincre de ce point, il suffit de lire les arguments célèbres de Kripke en faveur de l'impossible existence au sens métaphysique des créatures de fiction: « *[A] supposer que Sherlock Holmes n'existe pas, on ne peut dire d'aucune personne possible que, si elle avait existé, elle aurait été Sherlock Holmes* » (Kripke 1972-80/1982 : 145-6 ; souligné par l'auteur).

qui est vu. Tandis que la thèse de l'invisibilité des *ficta* utilise le verbe voir dans son sens factif, dans le sens où on ne voit quelque chose que si cette chose existe.⁴ De plus, l'objection laisse entendre que la vision non factive est essentiellement une vision indirecte ou « médiée » par ce qu'elle appelle un support, à savoir un film, une toile ou un dessin. Enfin, selon cette objection, la vision indirecte impliquée serait non le résultat d'une inférence mais une sorte d'expérience indirecte.

Parmi les trois termes invoqués dans l'objection, seuls deux d'entre eux existent réellement: le support et l'expérience visuelle. Le troisième terme, « Don Quichotte en armure sur son cheval », n'existe pas non seulement au sens où, étant fictionnel, il ne peut exister, mais encore parce qu'il n'existe pas *là* où il est vu ni *quand* il est vu. L'une des caractéristiques de la vision du contenu d'une image fixe ou d'images mobiles est que ce que ces images donnent à voir n'est pas vu comme occupant une position spatio-temporelle indexicalement déterminée par rapport à la position spatio-temporelle du sujet percevant. Ce qui est vrai de l'expérience visuelle d'un spectateur d'une image de Don Quichotte est également vrai de l'expérience visuelle d'un spectateur d'une image de Napoléon. Dans les deux cas, il ne fait pas partie de contenu représentationnel⁵ de l'expérience visuelle de ce spectateur que Don Quichotte ou Napoléon est situé à une certaine position spatio-temporelle déterminée indexicalement par rapport à sa position, « devant lui et maintenant ». En d'autres termes, Don Quichotte et Napoléon sont « sémantiquement présents » au spectateur de ces images sans être « existentiellement présents » dans l'espace-temps défini par la position du spectateur, sans être « indexicalement présents ». Cette présence sémantique détachée d'une présence existentielle indexicalement déterminée par rapport au spectateur est l'une des caractéristiques de la vision du contenu d'une image. Mais l'absence existentielle de Napoléon et de Don Quichotte au sens précédent, leur relative « inexistence indexicale »,⁶ n'exclut nullement que Napoléon ou Don Quichotte puissent posséder une existence réelle. Seule la fictionalité de Don Quichotte exclut cette dernière possibilité, seul Don Quichotte est *nécessairement* existentiellement absent.

Deux dernières remarques: les supports invoqués dans l'objection n'existent pas *là* où existe l'expérience visuelle: les premiers existent dans l'espace physique occupé par le sujet de l'expérience visuelle⁷ et l'expérience existe dans le cerveau du spectateur de l'image ou, du moins, « dans sa tête ». Enfin, les supports mentionnés ont des propriétés bien distinctes de ce que, selon l'objection, on voit en eux: ces supports n'ont ni armure ni un air conquérant, ils ne sont pas montés sur un cheval mais accrochés à un mur ou projetés sur un écran, ils ont une surface plane, certaines qualités de contraste et de brillance et surtout, ils ont le pouvoir, toujours selon l'objection, de rendre visible ce qui est nécessairement existentiellement absent.

On est en mesure de formuler l'objection à la thèse de l'invisibilité des *ficta* de la manière suivante :

« une partie au moins du contenu de l'expérience d'un sujet regardant un certain type de support représentationnel est constitué de propriétés visibles d'un objet inexistant dans l'espace-temps du sujet, et qui plus est, s'il s'agit de l'expérience d'un support représentant Don Quichotte, de propriétés visibles d'un objet nécessairement inexistant ».

L'étude qui suit s'attache à préciser la nature de l'expérience impliquée dans l'objection du support, plus précisément la nature intrinsèque de cette expérience. En particulier, il ne s'agit pas de réfléchir sur la nature ontologique de l'objet dont l'objection dit que certaines de ses propriétés sont vues dans tel ou tel support et qui posséderait en conséquence une sorte d'« existence perceptuelle » mais sur la relation existant entre les seuls

⁴ Sur le sens non factif du verbe « voir », cf. Anscombe (1963) et sur son sens factif, cf. Ryle (1949 : 222-3).

⁵ J'utilise l'expression « contenu représentationnel de l'expérience » à la manière de Peacocke comme signifiant la façon dont l'expérience représente la manière dont le monde est fait: « *Le contenu représentationnel d'une expérience perceptuelle doit être donné par une proposition ou un ensemble de propositions qui spécifie la façon dont l'expérience représente le monde* » (Peacocke 1983: 5).

⁶ Il s'agit d'une absence d'indexicalité *relative* touchant l'absence de renvoi du contenu de l'expérience visuelle du sujet percevant une image représentationnelle à la position spatio-temporelle du sujet, non d'une disparition *totale* de la dimension indexicale de cette expérience: celle-ci présente le monde comme étant de telle ou telle manière toujours *à un sujet percevant*: c'est toujours *son* expérience et l'expérience d'un sujet *placé à une position particulière du support*.

⁷ Lorsque des images de Don Quichotte sont projetées sur un écran de cinéma ou de télévision, ces images existent dans l'espace physique du spectateur même si leur existence est éphémère et conditionnée par l'existence dans l'environnement physique du spectateur d'un projecteur et d'un écran. Certes, ces images ne possèdent pas une surface solide ou matérielle, mais elles sont réelles: il existe réellement une configuration de lumière et de couleurs sur l'écran *là* où ces images sont projetées, et cette configuration de lumière et de couleurs occupe, si brièvement soit-il, une position dans l'espace physique du spectateur.

termes existants de ce trio: le sujet de l'expérience et tel ou tel support, une relation dont la nature doit permettre d'éclairer le type d'expérience invoqué dans l'objection et, ce faisant, la signification de cette objection.⁸

2 Deux tentatives de réduction de l'objection du support

L'objection du support est difficile à réduire. On ne peut lui opposer:

« tout cela n'est qu'illusion: rapprochez-vous du support mentionné et vous ne verrez rien d'autre que des taches colorées, des traces de pinceau ou de crayon, c'est-à-dire rien que de l'existant. Il faut donc admettre que vous imaginez voir ce qui n'est pas quand vous déclarez voir Don Quichotte en armure sur son cheval »,

car cela reviendrait en effet à concéder que dans certaines situations au moins, l'objection du support serait dans le vrai, l'objection ne disant pas que Don Quichotte est visible sur ces supports pour un sujet occupant n'importe quelle position par rapport à eux.

D'autre part, il resterait également à l'opposant à préciser en quel sens ce que l'objection du support décrit comme une expérience visuelle de Don Quichotte en armure sur son cheval relève de l'illusion et quels liens existent entre cette illusion et l'imagination du spectateur: s'agit-il d'une « illusion cognitive » impliquant, de la part du spectateur du support, la croyance fausse qu'il voit Don Quichotte lorsqu'il voit le support, et, dans cette interprétation l'imagination serait-elle l'équivalent d'une croyance fausse? Ou s'agit-il d'une « illusion perceptuelle », c'est-à-dire que l'expérience du spectateur de l'image lui présenterait le monde comme étant d'une certaine façon sans impliquer de la part de ce sujet une croyance fausse dont le contenu serait que le monde est de cette façon particulière? Enfin, dans une telle interprétation, qu'entend l'opposant par « imagination », s'agit-il d'une « visualisation mentale »?

Mais l'opposant a le mérite de rappeler que le sujet percevant dans ces supports des objets existentiellement absents perçoit également ces supports et leurs propriétés. Le problème pour l'opposant est que, dans des conditions normales d'observation, ce sujet fait l'expérience des propriétés du support comme étant des caractéristiques de l'objet vu, non comme étant des caractéristiques du support: ce n'est pas le support qui est vu comme portant une armure mais Don Quichotte lui-même.

Une autre tentative de réduction de l'objection du support pourrait être formulée de la manière suivante:

« vous vous trompez: vous croyez voir Don Quichotte mais vous voyez un acteur existant montant un cheval existant, ou vous voyez le modèle qui a posé pour le peintre ou le dessinateur, et vous imaginez voir Don Quichotte ».

Ici, l'opposant envisage une réduction du contenu représentationnel de l'expérience de ces images à la saisie d'une de leur origine causale et conçoit le support comme une surface transparente et invisible, le sujet voyant « au travers » du support l'une des causes de son expérience, comme on voit au travers d'une vitre qui, contrairement aux vitres réelles, ne déformerait pas les propriétés de l'objet vu. Et l'opposant conclut à une réduction de l'objection puisque les causes qui seraient ainsi visibles sont toutes existantes.

Certes, cet opposant a le mérite, à la différence de l'opposant précédent, de détacher ce qu'il appelle « imagination » de ces doubles perceptuels ou cognitifs que sont la « visualisation mentale » ou la croyance fausse: pour lui, l'imagination serait apparemment l'équivalent d'une « simulation de croyance », une interprétation de l'imagination qui va être reprise dans ce qui suit. Mais sa conception du support et de son rôle dans l'expérience perceptuelle du sujet semblent erronés.

En effet, si cet opposant a le mérite de souligner la dimension causale du contenu représentationnel d'une image ou d'un support, son erreur est de confondre la description de la genèse d'une image qui a, dans certains cas sans doute, un caractère causal, et la description du contenu représentationnel de l'expérience visuelle de cette image. Or, ce dernier ne saurait se réduire à son histoire causale mais sa description requiert, en outre, de faire intervenir certaines conditions supplémentaires de type épistémique ou cognitif relatives aux capacités d'un sujet percevant

⁸ Toutes les images ne sont pas des images d'objets particuliers ou de scènes particulières. Il y a également des images de type d'objets ou de scènes, c'est-à-dire des images qui, sans être des images de scènes ou d'objets particuliers, représentent un type d'objets ou de scènes: une image de cheval peut dépeindre un type d'objets sans qu'il y ait un objet particulier dépeint par cette image. Dans cette étude, nous négligeons ces distinctions mais ce qui est dit concernant l'expérience perceptuelle des images de *ficta* particuliers peut facilement être appliqué, *mutatis mutandis*, aux expériences perceptuelles d'images de types de *ficta* comme les images de licornes. La distinction précédente sera utilisée par Goodman pour élucider la nature particulière des images de *ficta*: « [...] [U]ne image peut être d'un certain type—être une *Pickwick-image* ou une *homme-image*—sans représenter quoi que ce soit » (1976 : 22). Pour une critique de la théorie de Goodman, cf. ci-dessous.

ces supports: si une photographie uniformément blanche n'est pas une photographie de mon chat préféré, même si elle a une histoire causale qui trouve son origine dans mon chat préféré, n'est-ce pas parce qu'elle rend impossible toute reconnaissance visuelle de sa cause pour un sujet regardant cette photographie? Et ce qui manque cruellement à cette photographie, n'est-ce pas certaines propriétés impliquant, d'une manière ou d'une autre, la notion de ressemblance?

En définitive, le tort des deux opposants est de se méprendre, chacun à leur manière, sur le rôle joué par le support d'une image: pour le premier opposant, le support serait perçu comme tel, dans sa matérialité pourrait-on dire « pré-sémantique », le support serait « matériellement opaque », pour le second, il ne jouerait aucun rôle substantiel et ne serait jamais un objet de perception, il serait « matériellement transparent ».

Or le support de l'image et ses propriétés pré-sémantiques n'est ni opaque, ni transparent: il est notre *accès* au contenu sémantique de l'image de la même manière que l'on peut dire d'un mot ou d'une phrase qu'elle nous donne *accès* à ce qu'ils signifient: dans les deux cas, même si les modalités d'accès sont bien distinctes, support matériels et mots sont des médiateurs de leur signification. Et ces médiateurs que sont les supports possèdent certaines propriétés pré-sémantiques qui expliquent, en partie, le pouvoir particulier qu'ils ont de nous donner accès à des significations, qui en font des médiateurs de ces significations, des propriétés pré-sémantiques qui ne se réduisent pas à la transparence causale et qui doivent être perçues pour que les supports puissent jouer leur rôle sémantique. Faute de comprendre cela, les opposants à l'objection du support sont tous deux dans l'obligation de faire substantiellement appel à l'imagination du spectateur de ces supports pour expliquer son expérience et la richesse de son contenu sémantique.

3 Un cas de polysémie

Le mot « image » est notoirement ambigu: il est utilisé tantôt pour signifier le contenu représentationnel ou sémantique de l'image, tantôt pour faire référence à l'objet physique existentiellement présent dans l'environnement du spectateur et dont l'expérience perceptuelle peut, dans des conditions normales d'observation, être décrite comme une expérience du contenu sémantique de l'image.

En conséquence « voir une image » peut signifier soit la vision du contenu représentationnel de l'image, soit celle de l'objet physique, du *medium* représentationnel situé dans l'espace égocentrique du spectateur de l'image, soit la vision de ce qui est « sémantiquement présent » soit la vision de ce qui est « existentiellement présent », ce que l'objection mentionnée plus haut appelle « le support ».

C'est un cas d'ambiguïté réelle que le langage ne peut pas facilement dissiper. Pour cela, il faudrait disposer d'un outil linguistique pour distinguer les contextes énonciatifs où l'on parle de l'objet sémantiquement présent et les contextes énonciatifs où l'on fait référence à l'objet existentiellement présent, lorsque l'on fait référence au *medium* représentationnel sans faire référence à son contenu sémantique. Or, dans les deux cas, l'usage, et qui plus est, le bon usage, est d'employer le même vocabulaire référentiel et, apparemment, de la même manière. Lorsque devant une image de Don Quichotte, et en montrant du doigt une partie de l'image, on énonce:

(1) « *ceci est une surface plane* »,

on utilise l'expression « ceci » apparemment de la même manière que lorsque, reconnaissant le contenu sémantique de l'image, on énonce

(2) « *ceci est Don Quichotte* ».

Et pourtant, l'énonciateur de ces deux phrases n'est certainement pas disposé à décrire Don Quichotte comme une surface plane! Doit-on dire que l'énonciateur fait référence, dans (1), à l'objet existentiellement présent, au support, et, dans (2), à l'objet sémantiquement présent? Aucune réponse n'est réellement satisfaisante et seul le contexte énonciatif semble à même de départager les candidats dans cette compétition pour le titre d'objet de référence. Les actes de référence aux objets perçus dans des images sont foncièrement ambigus.

Cette ambiguïté référentielle a été exploitée par certains artistes pour, dans des cas extrêmes où se mêlent des problèmes de réflexivité, conduire à des impasses interprétatives comme avec l'inscription linguistique placée à l'intérieur du tableau de Magritte représentant une pipe:

(3) « *ceci n'est pas une pipe* ».

L'expression « ceci » fait-elle référence à la pipe représentée auquel cas l'énoncé (3) est faux, ou bien fait-elle référence à la partie plane du tableau située au-dessus de l'inscription linguistique ou encore à la phrase elle-même auxquels cas l'énoncé (3) serait vrai? Le paradoxe est qu'une référence à la partie plane du tableau représentant une pipe et située au-dessus de l'inscription linguistique semble nécessaire pour accéder à la pipe

représentée par cette partie plane, ce qui explique la relative perplexité du spectateur du tableau de Magritte s'il s'agit d'évaluer l'énonciation (3) précédente.⁹

Il n'y aurait bien sûr aucun sens à tenter de diminuer la perplexité du spectateur du tableau de Magritte en « baptisant » à l'aide d'un nom propre cette partie de la surface du tableau et en ajoutant des guillemets autour du nom propre ainsi introduit pour marquer la distinction recherchée entre un acte de référence à la partie du tableau et un acte de référence à l'objet représenté. Pourtant, le recours aux guillemets est justifié pour rendre la distinction entre l'usage d'une expression linguistique pour faire référence à un objet extra-linguistique comme dans:

(4) « *Boston contient 900 000 habitants* »,

et l'usage d'une expression linguistique pour faire référence à l'expression linguistique elle-même comme dans:

(5) « *"Boston" contient 5 lettres* ».

Dans les énoncés sur la pipe de Magritte ou sur l'image de Don Quichotte en armure sur son cheval, l'expression « ceci » vise apparemment tantôt un objet existentiellement présent (une partie du *medium* représentationnel), tantôt un objet sémantiquement présent sans que, dans aucun des énoncés (1), (2) ou (3), l'expression « ceci » ou le nom propre artificiellement introduit ne soient mentionnés. A la différence de ce qui se passe avec le langage où la distinction entre l'usage et la mention d'une expression a son utilité et permet de tracer une frontière entre ce qui relève d'une dimension pré-sémantique, syntaxique ou lexicale du langage et ce qui relève de sa dimension sémantique, il semble que cette distinction soit sans pertinence avec les représentations iconiques, ou du moins, que le langage ne marque pas la distinction entre une référence au matériau pré-sémantique de l'image et une référence à l'objet éventuellement signifié par l'image.

Cette ambiguïté référentielle reflète au niveau linguistique le caractère duel de l'expérience perceptuelle d'une image représentationnelle, une dualité qu'il est temps de caractériser: s'agit-il d'une expérience réellement duelle, de deux aspects d'une même expérience ou de deux expériences distinctes?

4 De l'illusion à la « vision-dans »

Le trait commun des descriptions de l'expérience des images représentationnelles est de concevoir l'image comme une source d'informations visuelles - de second ou de premier ordre - sur un monde absent, « de second ordre » parce que ces images représenteraient un monde absent et « de premier ordre », parce qu'elles permettraient de voir sur leur surface certaines propriétés du monde qui échappaient à l'œil nu. Voir un objet ou une scène dans une image est ainsi parfois décrit dans les termes d'une « perception de seconde main », une perception indirecte qui ne mettrait pas « en contact » le spectateur de l'image avec un objet ou une scène existentiellement présents mais avec une surface. Dans la même veine, les images sont dites posséder un caractère figé, et cela même lorsqu'elles sont mobiles: elles donneraient accès à un monde « fixé et gelé dans un passé disparu ». A l'inverse, une image donne lieu, dit-on également parfois, à une expérience perceptuelle telle que, sans cette image, la prise de conscience des propriétés de l'objet ou de la scène perçues dans l'image aurait pu faire défaut. Il suffit de penser au rôle joué par la photographie et aux révélations que peuvent procurer ses agrandissements, ou, à un autre extrême, à la thèse de Ruskin sur la peinture impressionniste qui montrerait le monde tel qu'il apparaît à un regard innocent:

« Toute la force évocatrice de la technique picturale dépend de la possibilité pour nous de retrouver ce que nous pourrions appeler l'innocence du regard; c'est-à-dire une sorte de perception enfantine de ces taches plates et colorées, vues simplement en tant que telles, sans que nous prenions conscience de leur signification - comme pourrait les voir un aveugle qui, tout à coup, recouvrerait la vue » (Ruskin 1856 cité dans Gombrich 1960/1987 : 385).

De ce dernier point de vue, la perception d'une image de la réalité donnerait naissance à une expérience visuelle plus vive et plus directe de cette réalité dont la perception normale apparaît alors comme le résultat d'inférences complexes et déformantes.

Certes, les images invoquées dans ces descriptions ne sont pas toutes du même type et il existe une variété réelle des images qui explique sans doute la diversité des descriptions mentionnées. Il reste que, selon ces descriptions, toute image posséderait une « double réalité » parce qu'elle offrirait la possibilité d'être perçue tantôt comme un objet bi-dimensionnel ou une surface, tantôt comme des objets ou des scènes tri-dimensionnels.

Devant ce paradoxe, Gombrich (1960/1987) nie que la « vision picturale » possède cette dualité:

⁹ Sur tout ceci, cf. § 10.

« Mais comment pouvons-nous voir en même temps le cheval de bataille et la surface plane? [...] Comprendre le cheval de bataille, c'est oublier pendant un moment la surface plane. Leur présence simultanée est impossible » (Gombrich 1960/1987 : 349).¹⁰

Gombrich soutient une « thèse d'impossibilité » : il est impossible pour le spectateur d'une image d'avoir une expérience visuelle possédant des contenus représentationnels incompatibles. Or, ce serait le cas si le spectateur avait simultanément une expérience de la surface de l'image comme d'une surface et une expérience de ce que l'image dépeint puisque le monde serait alors représenté dans l'expérience du spectateur comme une surface *et* comme un cheval de bataille.

Comme le remarque Budd (1993: 263), Gombrich soutient cette « thèse d'impossibilité » pour préserver sa « thèse de l'illusion », la thèse que l'expérience visuelle d'une image représentationnelle ressort de l'illusion. La « thèse de l'illusion » chère à Gombrich repose en effet sur la « thèse d'impossibilité » : s'il était concevable qu'un sujet ait une expérience qui soit à la fois une expérience de la surface de l'image et une expérience de ce que cette image dépeint, le concept d'illusion n'aurait plus de rôle à jouer pour décrire l'expérience en question étant donné que la première expérience mentionnée n'a rien d'une illusion. Plutôt que de porter son attention sur la surface de l'image, le spectateur « projetterait », selon Gombrich, sur cette surface une image de ce qui n'y est pas, une opération de projection facilitée par le caractère réaliste de l'image en question, c'est-à-dire si l'image a été créée selon les schémas artistiques et les conventions culturelles en vigueur.¹¹

Cette théorie de l'« illusion par projection » ne semble pas tenable non pas parce que l'expérience picturale ne s'accompagne pas d'une croyance fausse - Gombrich nie effectivement que l'illusion dont il parle soit une croyance fausse¹² - mais parce qu'elle ne rend justice qu'aux cas exceptionnels d'expérience visuelle des images, lorsque l'œil du spectateur occupe une position fixe à l'intérieur des frontières de la surface de l'image. Dans les cas « normaux », c'est-à-dire lorsque le contenu représentationnel de l'expérience d'une image n'est pas identique à ce que l'on peut appeler le « contenu représentationnel de l'image » et qui correspond à ce que l'image dépeint, il n'y a pas d'illusion car l'expérience picturale révèle au spectateur qu'il est face à une image et non à ce qu'elle dépeint.

Cependant, Gombrich a sans doute raison de remarquer que le spectateur d'une image n'a pas deux expériences aussi distinctes que la vision d'une surface plane et celle d'un cheval de bataille simultanément avec un même *input* visuel. C'est pourquoi il semble plus prudent de décrire, en suivant Wollheim (1980, 1987), l'expérience visuelle du spectateur d'une image représentationnelle en d'autres termes.

La dualité propre à la vision picturale est, pour Wollheim, une dualité d'aspects, non une dualité d'expériences ou d'actes accomplis par le spectateur: celui-ci n'accomplit pas deux choses simultanément mais une seule chose, il a une expérience unique qui possède deux aspects:

« Les deux choses qui ont lieu [...] sont, on doit le souligner, deux aspects d'une expérience unique, et si on peut distinguer les deux aspects, on ne peut les séparer. Ce sont deux aspects d'une même expérience, [...] non pas deux expériences [...] ni deux expériences simultanées séparées [...] ni deux expériences séparées alternées [...] bien qu'il soit exact que chaque aspect de l'expérience unique est susceptible d'être décrit comme l'analogue d'une expérience séparée [...mais] c'est une erreur de penser qu'il en est réellement ainsi » (Wollheim 1987 : 46).

La thèse de l'unicité de l'expérience visuelle d'une image explique que Wollheim en soit venu à décrire cette expérience dans les termes d'un « voir-dans ». Cette formulation en « voir-dans » a en effet l'avantage sur une formulation antérieure de l'auteur de *Painting as an Art* en « voir-comme » de souligner que, dans la vision d'une image, l'attention portée au *medium* est inséparable de celle dirigée vers l'objet représenté, que la vision du contenu représentationnel d'une toile est une expérience inséparable de la vision de la « configuration » de la toile, pour reprendre la terminologie de Wollheim. Or, une description de cette expérience singulière en termes de « voir-comme » reviendrait à nier qu'une expérience visuelle puisse posséder ainsi, *simultanément*, deux aspects aussi distincts l'un de l'autre: quand je vois la figure du lapin-canard comme un lapin, je ne peux *simultanément* la voir comme un canard: on ne peut à la fois voir une image *i* comme *a* tout en saisissant visuellement les propriétés de *i* qui sous-tendent cette vision de *a* sans déplacer son attention de l'objet *a* à la surface de l'image *i*. Le tort d'une description en termes de « voir-comme » serait donc de manquer l'irréductibilité de la vision picturale à une forme, aussi complexe soit-elle, de vision ordinaire: c'est pour

¹⁰ Wollheim soutient qu'« [...] une thèse centrale de *L'Art et l'Illusion* [de Gombrich] est qu'en regardant des images représentationnelles, je suis incapable de ce type de perception duelle » (Wollheim 1980 : 214).

¹¹ Cf. Gombrich (1973).

¹² *Ibid.*

Wollheim une vision d'un autre type que la vision ordinaire, ce qu'il appelle une forme de « vision-dans », un cas où l'on voit quelque chose *dans* autre chose.¹³

Les deux aspects de cette expérience perceptuelle originale du « voir-dans » sont nommés par Wollheim l'aspect récongnitionnel et l'aspect configurationnel:

« Quand je regarde [...] la représentation d'une femme, [...] d'un côté, je reconnais ou identifie une femme et, d'un autre côté, j'ai conscience de la surface marquée » (Wollheim 1956: 46).

L'aspect configurationnel de l'expérience du spectateur est l'expérience visuelle de la surface marquée se trouvant en face de lui et son aspect récongnitionnel correspond à une expérience visuelle de profondeur dans laquelle une chose est vue devant une autre, par exemple une femme devant un fond plus sombre.

La difficulté est que Wollheim a la conviction qu'on ne peut rien dire de substantiel sur ces deux aspects de l'expérience du « voir-dans » si ce n'est établir des analogies avec des expériences de vision ordinaire. Ainsi l'aspect de « configuration » d'une expérience de « vision-dans » une image est, selon Wollheim, analogue à l'expérience d'une vision d'une image sans rien voir en elle. Tandis que l'aspect de reconnaissance d'une expérience de « vision-dans », son aspect représentationnel, est analogue à la vision de l'objet de l'image en face à face. Mais nous n'avons affaire qu'à de simples analogies avec des expériences de vision ordinaire et, poursuit Wollheim:

« [...] [N]ous nous égarons sitôt que nous commençons à comparer la phénoménologie de notre perception du garçon quand nous le voyons dans le mur [...] avec celle de notre perception du garçon [...] vu face à face » (ibid., 46-7).

L'« égarement » annoncé est la conséquence de la « thèse d'incommensurabilité phénoménologique » soutenue par Wollheim: la phénoménologie de chacun des deux aspects de l'expérience complexe du « voir-dans » étant, pour Wollheim, incommensurable soit avec la phénoménologie de l'expérience visuelle simple, sans vision d'une profondeur, face à la surface d'une image, soit avec la phénoménologie de l'expérience visuelle simple face à l'objet représenté. Il n'y a pas, soutient Wollheim, de comparaison possible entre chaque aspect de l'expérience complexe et leur analogue dans le cas d'une vision ordinaire.

Mais, s'il y a effectivement incommensurabilité, en quoi consiste alors, peut-on objecter à Wollheim, l'aspect configurationnel de l'expérience du « voir-dans »? Ce ne peut être la saisie visuelle d'une surface bi-dimensionnelle colorée sans saisie visuelle d'une profondeur car c'est précisément ce qui caractérise l'expérience visuelle ordinaire face à une surface colorée! Or c'est la seule façon raisonnable de caractériser ce qui singularise l'aspect configurationnel de l'expérience: sitôt que l'on introduit la saisie d'une profondeur, on ne décrit plus l'aspect configurationnel de l'expérience mais son aspect récongnitionnel. De même, la seule manière de décrire correctement l'aspect récongnitionnel de l'expérience du « voir-dans » se fait par comparaison avec la vision ordinaire face à l'objet représenté. Cela ne signifie pas que ces deux expériences sont identiques ou que l'aspect récongnitionnel du « voir-dans » doive être décrit, avec Gombrich, dans les termes d'une illusion, mais que leur comparaison est seule à même de donner un sens à la notion d'aspect récongnitionnel.¹⁴

Wollheim n'a pas donné d'arguments convaincants en faveur de sa « thèse d'incommensurabilité » et on ne voit d'ailleurs pas comment soutenir longtemps une thèse de ce type. C'est pourquoi s'il ne s'agit pas de nier que l'on voit des objets particuliers *dans* une image, ni même que, d'un point de vue phénoménologique, les deux aspects de cette expérience du « voir-dans » possèdent une spécificité réelle, il importe de mettre en doute la thèse de Wollheim sur l'incommensurabilité de la vision impliquée dans ce type d'expérience avec la vision ordinaire. Il faut pour cela une théorie de l'expérience du « voir-dans » qui maintienne une continuité avec la vision ordinaire et qui, ce faisant, réduirait la part d'obscurité inhérente aux observations de Wollheim.

¹³ Sur les raisons qui ont poussé Wollheim à renoncer à une description de l'expérience visuelle du spectateur d'une image en termes de « voir-comme » pour une description en termes de « voir-dans », cf. Wollheim (1980: 209-12). Sur l'aspect de « configuration picturale », cf. Wollheim (1987 : 73). Les remarques de Wittgenstein concernant « voir un aspect » ou « voir-comme » qui ont fortement influencé Gombrich et Wollheim se trouvent dans ses derniers essais, tout particulièrement dans ses *Remarques sur la Philosophie de la Psychologie*, cf. Wittgenstein (1980, volumes 1 et 2). Voir également Wittgenstein (1961: 325 sq.). Scruton a également défendu la thèse qu'un compte-rendu adéquat de la représentation par image suppose d'accorder une place centrale à la notion de « voir un aspect », cf. Scruton (1974: chapitre 8).

¹⁴ Budd (1992: 268-73) développe ces divers points.

Avant d'esquisser les contours d'une théorie qui satisferait le critère précédent, il importe de présenter deux théories qui ont certes pour caractéristique essentielle de ne pas respecter le critère précédent mais qui ont cependant l'avantage d'offrir des réductions singulières de l'objection du support mentionnée plus haut.

Rappelons brièvement, pour commencer, les traits essentiels de la tentative la plus achevée pour expliquer philosophiquement le phénomène de la représentation picturale en des termes non perceptuels, la théorie conventionnaliste de Goodman développée dans *Les Langages de l'Art*.

5 Un acte d'interprétation symbolique

S'il n'y a pas de place dans *Les Langages de l'Art* pour une description en termes perceptuels du phénomène de la reconnaissance du contenu représentationnel d'une image, c'est parce que ce phénomène ne ressort pas, pour Goodman, d'une expérience de type perceptuel mais, *mutatis mutandis*, d'une compréhension de type linguistique. « *Mutatis mutandis* » car, d'une part, les systèmes symboliques picturaux se distinguent des systèmes symboliques linguistiques par les propriétés formelles d'« analogicité » et de « saturation relative » et, d'autre part, parce que l'interprétation des symboles-images ne se fait pas, à la différence de l'interprétation des symboles linguistiques, en suivant des règles universelles.

Si l'on reprend la « trichotomie » des signes de Peirce (1931 : § 247-9) en icônes, index et symboles, les images ne sont pas pour Goodman des icônes, c'est-à-dire des signes de ce qu'ils représentent par ressemblance avec ce qu'ils représentent mais des symboles peirciens, c'est-à-dire des signes conventionnels d'objets. Les systèmes symboliques picturaux se caractérisent, selon Goodman, par leur « analogicité » c'est-à-dire leur « densité syntaxique et sémantique » et leur « saturation relative ». Sans entrer dans les détails, la thèse de Goodman est que pour un grand nombre de propriétés des marques sur la surface d'une image, les plus petites différences dans ces propriétés ont un effet sur ce qui est représenté par cette surface.¹⁵

Dès lors, la possibilité pour un sujet regardant une image de comprendre sa signification ou de « voir » ce qu'elle représente résulte de la maîtrise par ce sujet du système symbolique auquel appartient l'image, c'est une conséquence du fait que le sujet a fait siennes les conventions symboliques de représentation, non pas une conséquence de l'existence d'une relation de type perceptuel entre le sujet et certaines propriétés de l'image. Le phénomène de la « vision-dans » est, pour Goodman, davantage une affaire de lecture, d'interprétation et d'enracinement [*entrenchment*] culturel que de perception. Si un sujet, d'une part, est en mesure d'identifier le système symbolique duquel relève l'image et, d'autre part, s'il possède une compétence dans l'utilisation de ce système, alors il devrait être en position d'identifier le contenu représentationnel de l'image, c'est-à-dire d'interpréter l'image, de « voir », ou plutôt, pour parler comme Goodman, de « lire » son contenu. Et si le sujet n'a pas conscience de l'effort requis par cette interprétation ou cette lecture, s'il a l'impression de « voir » le contenu représentationnel de l'image, son *depictum*, c'est parce que sa maîtrise du système symbolique en jeu est telle que les symboles lui deviennent, en quelque sorte, « transparents ».¹⁶

L'objection du support est donc d'emblée neutralisée: rien d'invisible n'est vu dans une image de *ficta* parce que rien, à strictement parler, n'est jamais vu dans une image quelconque. Cependant les symboles que sont les images de *ficta* ont certaines propriétés référentielles particulières que Goodman caractérise de la manière suivante.

Goodman réduit logiquement les dépicions fictionnelles à un mode de symbolisation, l'« exemplification », à savoir une relation de référence non dénotationnelle.¹⁷ Cette réduction à l'« exemplification » est réalisée *via* la

¹⁵ Sur la densité syntaxique cf. Goodman (1976 : chap. 4, §2); sur la densité sémantique (*Ibid.*, chap. 4, § 5); sur la propriété d'analogicité (*Ibid.*: chap 4, §8); sur la « saturation relative » (*Ibid* : chap 6, §1); sur l'absence, mentionnée plus haut, de règles universelles pour l'interprétation picturale, cf. Goodman & Elgin (1988/1994: 117).

¹⁶ Cf. Goodman (1976: 36). Enfin, à ceux qui pensent « voir une ressemblance » entre une image et ce qu'elle représente, Goodman répond que, s'il s'agit de parler de ressemblance, il est clair qu'une image ressemble beaucoup plus à une autre image qu'à ce qu'elle représente: « *Un tableau par Constable du château de Marlborough est davantage similaire à n'importe quelle autre image qu'au château [...]* » (Goodman 1976 : 5).

¹⁷ Sur la relation d'exemplification, cf. Goodman (1976: 52-7).

caractérisation d'une image fictionnelle par son contenu prédicatif et son absence de dénotation,¹⁸ une image fictionnelle ne se contentant pas de « posséder » un contenu prédicatif mais « exemplifiant » ce contenu.¹⁹

Comme, en outre, dans la philosophie nominaliste de Goodman, une image ne possède ni n'exemplifie, à strictement parler, un *contenu* mais instancie une « étiquette » qu'elle exemplifie et à laquelle, dans le même temps, elle fait référence, une image fictionnelle sera dénotée par l'étiquette qu'elle exemplifie et à laquelle elle fait référence dans un sens non dénotationnel. Une image de *fictum* est ainsi analysée par Goodman comme un symbole qui mobilise, entre autres, un type de référence non dénotationnel, l'« exemplification », une relation de symbolisation impliquant la dénotation mais par inversion:

« [...] [U]ne description fictive et une représentation fictive se réduisent à l'exemplification d'un certain type. "Centaure" ou une image de centaure exemplifient le fait d'être une centaure-description ou une centaure-image, ou plus généralement, le fait d'être une centaure-étiquette » (Goodman 1968: 66).

Il ressort de cette analyse que la dépeinture fictionnelle est un cas particulier de prédication picturale: c'est l'exemplification d'un contenu prédicatif particulier. Goodman note bien que les images de *ficta* ont une visée référentielle, il souligne l'« apparence » de référence, au sens dénotationnel, des images de *ficta* et oppose cette apparence, d'une part, à la réalité, à savoir leur absence de référence, mais aussi à l'apparence non référentielle des peintures abstraites:

« [...] [L]es images ne comprennent pas seulement des symboles comme les images de licornes qui simplement semblent dénoter, mais aussi des peintures abstraites, des dessins, des estampes qui ne répondent même pas à une intention de dénotation [...] » (Goodman & Elgin 1988/1994: 140; nous soulignons).

Mais cette apparence de référence n'est pas fondée dans une relation perceptuelle que le spectateur aurait avec l'image et son contenu prédicatif. Pour Goodman, ce qui caractérise les images de *Pickwick* est qu'elles peuvent toutes être classées par le terme ou l'étiquette « *Pickwick-image* » sans dénoter quoi que ce soit:

« Quand nous parlons d'une image comme dépeignant une licorne, bien qu'il n'y ait pas de licornes à dépeindre, ce que nous disons en fait est plutôt que l'image est une licorne-image; nous disons non pas que l'image dénote quoi que ce soit mais plutôt qu'elle est dénotée par le terme "licorne-image" » (Goodman 1984: 60).

Cette capacité qui permet à tout un chacun de « voir représentationnellement » ou de « voir » un contenu « dans » une image, selon la formule de Wollheim, une capacité que Goodman analyse en termes cognitifs d'« interprétation » et de « déchiffrement » va être analysée par Walton dans les termes d'un « imaginer-voir », l'imagination se mêlant, selon Walton, à l'expérience de la surface de l'image pour produire l'expérience visuelle de l'objet représenté par l'image, pour produire l'expérience de la « vision-dans ». La théorie de Walton (1990), dont on ne présente dans ce qui suit qu'un élément, représente très probablement en théorie de la représentation picturale le programme de recherche le plus important depuis celui de Goodman (1976).

6 De la « vision-dans » à l'« imaginer-voir »

Dans *Mimesis as Make-Believe*, Walton explique la dualité caractéristique de la « vision-dans » en introduisant l'idée que le spectateur utilise non pas l'image mais sa propre perception de la surface de l'image comme un appui [*prop*] dans un jeu visuel de faire-semblant. Et cette utilisation particulière explique l'intégration quasi-

¹⁸ Toute image a, en effet, pour Goodman au moins deux fonctions, une fonction de dénotation référentielle et une fonction prédicative: une image dénote ce qu'elle dépeint mais, de plus, elle dépeint d'une certaine façon ce qu'elle dénote, c'est-à-dire qu'elle classe ce qu'elle dénote, tous comme les prédicats linguistiques, dans telle ou telle catégorie, selon la façon particulière dont elle le dépeint.

¹⁹ Sur la différence entre « posséder » et « exemplifier », cf. Goodman (1976: 53) où l'auteur explique que l'exemplification est la possession *plus* la référence. On peut, à la suite de Goodman, également distinguer l'« exemplification littérale » de l'« exemplification métaphorique » ou « expression », et noter que la fonction symbolique d'une image, et *a fortiori* d'une image fictionnelle, ne se limite pas, loin s'en faut, à l'exemplification littérale de son contenu. Une image peut faire référence à des propriétés qu'elle possède littéralement - c'est alors un cas d'exemplification littérale - ou à des propriétés qu'elle possède métaphoriquement - c'est alors un cas d'exemplification métaphorique ou d'expression - et enfin une image peut faire référence en mêlant exemplification littérale et métaphorique au sein d'une chaîne référentielle complexe. Sur tout ceci, cf. Goodman (1976: 68 sq.).

inextricable de la vision et de l'imagination caractéristique de la « vision-dans ». On voit l'image et on imagine être en train de voir ce qu'elle dépeint parce que l'on imagine *de* son acte visuel, *de* sa vision de l'image, qu'il est cet acte « d'imaginer-être-en-train-de-voir » qui vient d'être décrit. Par deux fois donc, l'action de voir est prise dans la portée de l'action d'imaginer:

« Plutôt que de simplement être en train d'imaginer voir un moulin, comme résultant du fait que l'on voit réellement la toile [...] on imagine de sa propre vision de la toile qu'elle est une vision du moulin, et cette imagination fait partie intégrante de sa propre expérience visuelle de la toile » (Walton 1990 : 301).

Ce qu'il importe de retenir ici est que, dans l'interprétation de Walton, l'imagination est une attitude psychologique *de re*: le spectateur de la toile représentant un moulin imagine, *de son expérience perceptuelle*, qu'elle est une expérience perceptuelle d'un moulin. Comment caractériser cette imagination *de re*?

« L'idée que l'on imagine simplement un cheval lorsque l'on voit une image de cheval est un mauvais point de départ. [...] Une description vivante d'un cheval est susceptible d'induire une lectrice à imaginer un cheval, sans que celle-ci ne voit un cheval dans les lettres de la page. Voir-dans est une expérience perceptuelle qui va au-delà du fait de percevoir les marques sur la toile. Imaginer un cheval n'est pas en soi une expérience perceptuelle, même si cela résulte de la perception des marques, et percevoir les marques n'est rien d'autre que cela, même si cela a pour effet que l'on imagine un cheval.

[...] [E]n plus du fait d'imaginer un cheval, la spectatrice imagine être en train de voir un cheval. Et elle imagine que sa perception occurrente de la toile est un acte de perception de cheval. (Elle n'imagine pas, bien entendu, que sa perception est à la fois une perception de la toile et également une perception de cheval; elle imagine de la perception qui est en fait une perception de la toile qu'elle est une perception non pas de la toile mais d'un cheval).

[...] Cependant, le fait de s'engager dans une imagination de ce type ne suffit pas pour voir un cheval dans l'image. On pourrait regarder l'image et ensuite, par un acte séparé (non-perceptuel), imaginer de la manière que je viens de décrire. Ce ne serait pas voir un cheval dans l'image. [...] L'imagination d'une spectatrice qui voit un cheval dans l'image n'est pas délibérée, mais une réponse spontanée aux marques sur la toile ; elle se trouve elle-même en train d'imaginer d'une certaine manière tandis qu'elle regarde l'image. Et il est donc préférable de la décrire non pas comme voyant l'image et aussi comme s'engageant dans cette imagination spontanée, mais comme ayant une expérience unique qui est à la fois perceptuelle et imaginative, sa perception de l'image étant colorée par le fait d'imaginer [...]. [V]oir un cheval dans un dessin c'est avoir une expérience perceptuelle colorée par le fait d'imaginer sa perception comme étant celle d'un cheval, une expérience perceptuelle qui est aussi une expérience de l'imagination » (Walton 1992: 284-5, souligné par l'auteur).

Il n'y a donc pas deux actes - un acte de perception de la toile et un acte de l'imagination - qui se succéderaient de façon plus ou moins indépendante mais une expérience unique qui réunit deux *actions* - et non qui possède deux *aspects*, comme dans la théorie de Wollheim -, de la même manière que la vision binoculaire n'est pas l'addition de deux visions monoculaires droite et gauche mais la fusion de deux visions monoculaires en une expérience unique.

En outre, dans l'interprétation de Walton, la perception de la toile est imprégnée par l'imagination de façon telle que le spectateur de la toile imagine « en première personne » ou « de l'intérieur » être en train de voir ce que la toile dépeint. Le spectateur n'imagine pas simplement qu'il voit un cheval (un cas d'imagination « en troisième personne » ou propositionnelle), mais il imagine être en train de voir un cheval (un cas d'imagination « en première personne » non réductible à une imagination propositionnelle), et il s'imagine lui-même (un cas d'imagination « de l'intérieur ») être en train de voir un cheval. De plus, comme les imaginations « de l'intérieur » sont nécessairement, pour Walton, des imaginations *de se*: l'expérience du « voir dans » n'est pas l'imagination d'une expérience visuelle, mais une imagination « de soi » comme voyant le cheval, un cas particulier d'imagination *de se*.²⁰

Comme Wollheim, Walton soutient donc ce qu'on peut appeler une « thèse d'inséparabilité », mais une thèse d'inséparabilité au contenu différent puisque l'expérience d'une image ne possède pas, selon Walton, deux aspects inséparables mais elle est la fusion de deux actions: le spectateur de la toile ne regarde pas l'image et, ensuite, imagine de son acte perceptuel qu'il a pour objet ce que l'image représente mais son acte d'imagination

²⁰ Sur l'imagination *de se* et les diverses modalités de l'imagination, cf. Walton (1990: 28-35 & 136).

est inséparable de son acte perceptuel, celui-ci pénètre et informe celui-là, les deux actes étant intégrés dans une totalité phénoménologique complexe.²¹ L'imagination intervient au coeur de l'expérience perceptuelle du spectateur de l'image de façon telle que les propriétés de la surface de l'image sont, selon Walton, quasiment transformées *dans l'expérience visuelle que le spectateur de l'image en a* en l'objet représenté par l'image.

La première difficulté pour la théorie de Walton est la suivante: l'imagination prend appui, selon Walton, sur une certaine expérience perceptuelle des marques de l'image de type pré-réconnaissance ou pré-sémantique. Or, si une expérience de ce type peut exister, il n'est pas dit qu'elle ait toujours lieu et, surtout, on ne voit pas pourquoi elle serait une condition nécessaire de l'expérience reconnaissance. En tout état de cause, l'interprétation waltonienne n'est pas fidèle aux comptes-rendus que nous pouvons faire de nos expériences des images représentationnelles, comptes-rendus où il est rare qu'il soit fait mention de cette expérience pré-sémantique.

D'autre part, si cette expérience perceptuelle pré-réconnaissance joue effectivement un rôle réel en tant qu'elle est pré-sémantique, on ne comprend pas comment elle peut être un composant d'une expérience complexe d'un autre type, une expérience de type reconnaissance. La réponse de Walton est: « réflexivité ». L'expérience pré-réconnaissance des marques de la surface des images prescrit « de manière réflexive » des imaginations sur elle-même. Mais c'est une réponse pour le moins incomplète s'il s'agit d'expliquer le passage à l'étape reconnaissance: le problème, en effet, est que l'on éprouve des difficultés pour comprendre pourquoi l'imagination colore l'expérience perceptuelle du spectateur de l'image *de telle ou telle façon particulière*, pourquoi elle conduit le spectateur à imaginer de sa perception des marques sur une toile qu'elle est l'expérience perceptuelle d'un cheval plutôt que, par exemple, celle d'un moulin, d'un couple ou d'un hippopotame, pourquoi le premier jeu est « autorisé », pour reprendre une formule de Walton, alors que les autres ne le sont pas.²² Cette insuffisance explique sans doute pourquoi Walton recourt à l'idée qu'il existerait un lien conventionnel entre l'apparence d'une image et ce qu'elle nous conduit à « imaginer-voir » en elle, une image possédant la fonction sociale ou conventionnelle de « prescrire »²³ que l'on imagine, lorsqu'on la voit, des choses sur cet acte visuel.²⁴

Comme le constate Peacocke (1987), l'explication de Walton souffre d'une insuffisance parce que tout dans l'explication repose sur l'imagination:

« Si nous tentons d'expliquer la dépeinture en faisant seulement appel à l'imagination et au faire semblant, nous sommes confrontés à un problème d'insuffisance. Il semble que le fait d'imaginer un visage, disons, sur quelque partie d'une toile n'est jamais une garantie suffisante pour voir un visage dans le tableau, et c'est de telles expériences visuelles que la dépeinture exploite » (Peacocke 1987 : 392).

La conséquence de la position de monopole occupée par l'imagination dans l'explication de Walton est, en outre, qu'il devient impossible de rendre compte de la distinction entre les images fictionnelles et les images non fictionnelles. En effet, dans la théorie de Walton, l'imagination jouant le rôle dévolu à une capacité perceptuelle dans la théorie de la « vision-dans » de Wollheim n'a plus de relation privilégiée avec le domaine fictionnel, ce qui a pour conséquence de retirer tout sens à la notion commune d'images non fictionnelles. A dire vrai, la conclusion précédente suppose d'accepter, avec Walton, une prémisse supplémentaire énonçant que *toutes* les images ont un contenu représentationnel, y compris les images abstraites.²⁵ Si on accepte ce dernier point, on doit effectivement conclure avec Walton:

« [J]e n'ai laissé aucune place pour la dépeinture non fictionnelle. Les images sont de la fiction par définition [...]. Bien sûr, en plus du fait de remplir leur rôle en faire semblant, elles sont fréquemment utilisées pour instruire, pour transmettre de l'information, pour conserver des

²¹ Cf. Walton (1990 : 295-6).

²² Walton soutient en effet que l'on vient à connaître ce qu'une image dépeint en jouant avec cette image un jeu de faire-semblant ou d'imagination particulier, le jeu « autorisé » par cette image: « *C'est la fonction de La Grande Jatte [de Seurat], sa finalité, de servir comme d'un appui dans certains types de jeux - des jeux impliquant un principe de génération ayant pour résultat que la proposition qu'un couple se balade dans un parc est fictionnelle (dans ces jeux). Ce n'est pas la fonction de La Grande Jatte d'être un appui dans des jeux dans lesquels il est fictionnel que des hippopotames se vautrent dans une vasière [...]. Le jeu de l'hippopotame n'est pas approprié au tableau, il n'est pas autorisé [...]* » (Walton 1990: 59-60; souligné par l'auteur).

²³ Cf. Walton (1990 : 60, 69).

²⁴ « [...] [Ê]tre une dépeinture, c'est avoir la fonction de servir comme d'un appui dans des jeux visuels de cette sorte » (Walton 1990 : 293).

²⁵ Cf. Walton (1990 : §1.8) où l'auteur explicite en quoi consiste le contenu représentationnel des peintures non figuratives ou abstraites.

témoignages des faits. Mais posséder ce rôle, avoir la fonction d'un appui dans des jeux de faire-semblant, [...] c'est cela être fictionnel [...] » (Walton 1990: 351).²⁶

Il en va tout autrement, ajoute Walton, avec les descriptions linguistiques parce que leur utilisation pour la connaissance ou pour informer ne présuppose pas leur utilisation en faire semblant. C'est ce qui explique, qu'à la différence de ce qui se passe avec les images, on puisse parler de textes non fictionnels:

« Les mots sont différents; ils instruisent souvent ou informent sans faire appel au faire semblant. Des textes relèvent de la fiction, d'autres non » (Walton 1990: 351).

A vouloir expliquer le représentationnel (non linguistique) par le fictionnel, le risque, assumé par Walton, est de rendre ces notions interchangeables. Or, c'est une conséquence qu'il paraît souhaitable d'éviter parce qu'elle est le symptôme d'une confusion déjà rencontrée plus haut entre deux fonctions de l'imagination, une fonction visuelle: l'imagination ayant, selon Walton, pour fonction de donner une sorte d'accès perceptuel à l'objet représenté par l'image, imaginer c'est imaginer-voir « en première personne » l'objet dépeint par l'image, et une fonction fictionnelle: l'imagination prenant également appui sur l'expérience pré-récognitionnelle d'une surface marquée pour faire semblant ou simuler qu'elle est l'expérience de l'objet dépeint, pour « simuler une croyance » concernant cette expérience. Or, une faculté ne peut, sans perdre toute identité, accomplir des tâches aussi distinctes, à la fois « imaginer-voir » l'objet qui n'est pas là et « simuler une croyance » *de re* sur une expérience perceptuelle. Dans ce qui suit, j'appelle « imagination_v », l'imagination entendue comme une capacité à visualiser ce qui n'est pas là, et « imagination_s », l'imagination entendue dans le sens de capacité de simulation.

On est en mesure de dresser un premier bilan: contre la thèse « illusionniste » de Gombrich, Wollheim et Walton soulignent justement que l'on « voit-dans » des images ce qu'elles représentent et que cette expérience a deux aspects (Wollheim) ou résulte de deux actions (Walton) inséparables: c'est la « thèse d'inséparabilité ». Wollheim renonce à élucider le « voir-dans » arguant que c'est une capacité particulière ou *sui generis*: c'est la « thèse d'incommensurabilité phénoménologique ». Pour Walton, le « voir-dans » s'explique par l'intervention d'une faculté de haut niveau, l'imagination. Et Wollheim et Walton s'accordent pour placer le « voir-dans » dans une catégorie à part de celle de la vision ordinaire. Ce dernier point conduit Walton à faire jouer à l'imagination tous les rôles possibles dans l'explication pour mener à la relative confusion qui vient d'être mentionnée entre les deux sens de l'imagination, l'imagination_v et l'imagination_s. En définitive, il semble bien que Wollheim et Walton commettent la même erreur: ils considèrent tous deux que le « voir-dans » est une capacité *sui generis*, une capacité perceptuelle pour le premier, une capacité imaginative pour le second, mais une capacité « incommensurable » avec la capacité visuelle ordinaire. Faut-il alors suivre Goodman qui, renonçant à expliquer la « vision représentationnelle » par la mise en jeu d'une capacité *sui generis* propose une théorie de type linguistique du pouvoir représentationnel des images, une théorie non perceptuelle ne faisant aucunement appel à l'imagination?

7 Image, langage et perception

Il y a un obstacle de taille si l'on veut interpréter le phénomène de la « vision-dans » comme un cas particulier ou une modalité de vision ordinaire. Et cet obstacle n'est pas d'ordre phénoménologique, comme le pense Wollheim, mais concerne la structure logique du contenu des expériences perceptuelles. Je pense aux remarques de Searle sur l'auto-référentialité caractéristique, selon lui, du contenu de toute expérience visuelle.²⁷ D'après Searle, rendre compte du contenu d'une expérience visuelle suppose, *toujours*, de faire référence à l'expérience visuelle elle-même: quand je vois une locomotive jaune, le contenu de mon expérience n'est pas simplement qu'il y a une locomotive jaune devant moi mais inclut également le fait qu'une locomotive jaune cause mon expérience visuelle. Une bonne description de la façon dont les choses m'apparaissent serait alors la suivante:

(1) « j'ai une expérience visuelle (qu'il y a une locomotive jaune devant moi et qu'il y a une locomotive jaune devant moi est cause de mon expérience visuelle) ».

Un élément auto-référentiel figure donc, selon Searle, dans le contenu représentationnel de toute expérience visuelle, un point que Searle exprime également en disant que l'expérience visuelle fait partie de ses propres conditions de satisfaction, des conditions de satisfaction qui font référence à des relations causales.²⁸

²⁶ Voir également Walton (1990 : 2-4, 103) et la critique de Currie (1990 : 96-8).

²⁷ Cf. Searle (1983 : 47-9).

²⁸ Les explications de Searle (1983) et de Walton (1990) excluent d'emblée, selon moi, tout rapprochement entre l'« auto-référentialité » caractéristique des expériences visuelles selon Searle et la « réflexivité » caractéristique de l'« imaginer-voir » selon Walton.

Peut-on alors qualifier l'expérience de ma « vision » d'une locomotive jaune « dans » une image d'« expérience visuelle »? La réponse doit être négative car le contenu complexe de mon expérience n'a pas les caractéristiques d'auto-référentialité distinctives, selon Searle, des expériences visuelles. Le contenu de mon expérience serait en effet rendu explicite par l'énoncé suivant:

(2) « j'ai une expérience visuelle [(qu'il y a une image devant moi et qu'il y a une locomotive jaune) et (qu'il y a une image devant moi est cause de mon expérience visuelle)] »

ou encore par:

(3) « j'ai une expérience visuelle [(qu'il y a une image devant moi et qu'il y a une image devant moi est cause de mon expérience visuelle) et (qu'il y a une locomotive jaune et qu'il y a une image devant moi est cause de mon expérience visuelle)] ».

L'expérience du « voir-dans » n'est, dans aucun cas, une expérience visuelle selon le critère de Searle. Ce n'est pas une expérience dont un des objets représentés (la locomotive jaune) est expérimenté comme causant²⁹ l'expérience que j'en ai, mais une expérience dont *aucun* objet particulier- c'est le cas de la formulation (2) - n'est expérimenté comme causant mon expérience ou un *autre* objet, l'objet existentiellement présent (l'image de locomotive jaune, le support) - c'est le cas de la formulation (3) - est expérimenté comme causant mon expérience. Ce n'est pas une expérience « auto-référentielle » ou indexicale au sens de Searle mais une expérience partiellement « non référentielle » (formulation (2)) ou partiellement « hétéro-référentielle » (formulation (3)).³⁰

A partir de ces observations sur l'absence partielle d'« auto-référentialité » caractéristique de la structure du « voir-dans », il faut conclure que l'expérience du « voir-dans » n'est pas une expérience visuelle au sens de Searle mais une expérience d'un autre type. Ce n'est pas une expérience visuelle non pas simplement au sens où, à la différence des expériences visuelles ordinaires, l'expérience du « voir-dans » ne nous donne pas un accès perceptuel à l'objet représenté par l'image, mais au sens où l'expérience du « voir-dans » n'est pas expérimentée comme causée par l'objet « vu-dans » l'image. Et, ici, la suggestion de Goodman de renoncer à une analyse perceptuelle de la vision représentationnelle et d'analyser l'image sur la base d'un modèle linguistique paraît fondée et prometteuse.

Mais, on peut aussi faire remarquer à Goodman que les mots, comme les images, *et comme les actes de perception directe*, sont autant de manières que nous avons de « garder la trace » des objets et de leurs propriétés, et, de ce point de vue, mots et images peuvent être considérés comme des instruments quasi-perceptuels destinés à « garder la trace » des objets qu'ils représentent, en particulier lorsque ceux-ci ne sont pas existentiellement présents dans l'environnement du sujet parlant ou percevant. De plus, entendre un mot, une phrase, tout comme la vision d'une image, sont autant de moyens pour acquérir des informations sur des objets que l'on ne percevra peut-être jamais. Et, de même que l'on apprend par « ouï-dire » certaines propriétés des objets du monde dont on a aucune expérience visuelle, on apprend également en « voyant-dans » des images certaines propriétés de ces mêmes objets. Il existe une continuité remarquable entre la perception ordinaire et la perception des mots ou des images représentationnelles: celle-ci ne donne pas, à la différence de celle-là, un accès perceptuel à l'objet représenté (c'est ce qui explique son caractère « non searlien » ou non indexical) mais, comme la perception ordinaire, la perception des mots ou des images permet d'accumuler des informations sur leur référence.

Si l'expérience des images et l'expérience perceptuelle ordinaire sont donc *phénoménologiquement* incommensurables (Wollheim) et si seule la seconde est « auto-référentielle » (Searle), ces deux expériences semblent néanmoins commensurables si ce n'est similaires quant aux capacités perceptuelles auxquelles elles font appel. La continuité recherchée entre l'expérience de la « vision-dans » et l'expérience de la vision ordinaire n'est donc pas d'ordre phénoménologique mais reposerait sur le type de capacité impliqué dans ces expériences.

De plus, ce que Walton disait plus haut des descriptions linguistiques semble juste - les mots informent sans faire appel au faire semblant ou à l'imagination_s. Il importe en conséquence de généraliser, en suivant une nouvelle fois Goodman, et *contra* Walton, ce qui vient d'être dit des mots aux images, puisque les images, elles aussi, informent leurs utilisateurs sans que ceux-ci mettent en jeu leur imagination_s mais une forme particulière de capacité à « garder la trace » des objets. Cette généralisation ne doit pas se faire en suivant une analyse

²⁹ Searle soutient que nous expérimentons nos expériences visuelles comme causées, *Ibid.*, p. 74.

³⁰ C'est la différence entre une hallucination qui a sans doute un caractère « auto-référentiel » - un objet halluciné est, du point de vue du sujet hallucinant, effectivement expérimenté comme causant son expérience visuelle - et une expérience de « vision-dans » qui, elle, est partiellement dépourvue, dans le sens de Searle, d'« auto-référentialité ».

symbolique, conventionnaliste ou « de haut en bas » à la manière de Goodman, mais en adoptant une approche perceptuelle ou « de bas en haut » du problème de la vision représentationnelle. De telles approches ont été récemment proposées, citons Blinder (1986), Schier (1986), Peacocke (1987), Gilman (1992, 1994) et Hopkins (1995). Par-delà leurs différences, le trait commun de ces théories est d'expliquer la « vision-dans » en termes de capacités perceptuelles relativement ordinaires.

Le développement récent des théories perceptuelles de la vision représentationnelle doit paraître largement réactionnaire ou naïf à ceux qui ont été impressionnés par les théories philosophiques de type sémantique ou « conventionnaliste » proposées pour expliquer ce phénomène à la suite de Black (1972) et surtout de Goodman (1976). Mais les images ne représentent pas à leurs utilisateurs ce qu'ils y voient de la même manière que les mots représentent des significations: les images donnent des informations de type visuel sur les choses qu'elles représentent, non des informations de type symbolique ou conventionnel. Et la saisie de ces informations de type visuel - c'est du moins ce que montrent certains travaux menés dans le domaine des sciences cognitives - ne requiert pas, contrairement à la thèse de Walton, la mise en jeu d'opérations mentales qui se situeraient au niveau d'actes d'imagination *de re*, ni de faire référence à son expérience visuelle (Searle), mais des opérations mentales se situant à un niveau très inférieur dans l'architecture mentale.³¹ Si l'on veut bien prêter attention aux travaux menés sur la perception dans les sciences cognitives, la « vision représentationnelle » apparaît alors comme une modalité de la vision ordinaire, comme le résultat d'un développement de la vision ordinaire et mettant en jeu les mêmes mécanismes perceptuels de bas niveau et inaccessibles au système cognitif central que ceux impliqués dans la vision ordinaire.

Une fois cela admis, la conception par Walton de l'imagination, et du rôle des images comme appuis dans des jeux de faire-semblant peut être éclairante *si on restreint son application aux images de ficta*. C'est une conséquence des entreprises théoriques animées par le souci de séparer dans la « vision-dans » les tâches accomplies par le système perceptuel de celles éventuellement accomplies par l'imagination, que de replacer l'imagination dans un cadre strictement fictionnel.

8 Une expérience reconnaissance

Les théories perceptuelles de la vision représentationnelle visent à expliquer comment, sur la base de l'information visuelle contenue dans une image et d'une capacité perceptuelle de reconnaissance, un sujet est en mesure de reconnaître l'objet représenté par l'image sans y penser de manière descriptive comme « la source de cette image » ou « l'objet représenté par cette image » mais en pensant à l'objet représenté d'une manière perceptuelle, à partir de l'information visuelle dont le spectateur de l'image dispose et qu'il « traite ».³²

La notion d'information invoquée dans ces théories correspond au contenu d'états infra-doxastiques, c'est-à-dire au contenu d'états qui ne mettent pas en jeu la croyance. On peut noter que, lorsque Evans introduit dans *The Varieties of Reference* cette notion d'information,³³ il s'empresse d'envisager l'apport de cette notion pour analyser le domaine qui nous occupe, le phénomène de la représentation artistique. Citons Evans:

« L'indépendance des états informationnels vis-à-vis des croyances n'est pas simplement une curiosité, ni même seulement une curiosité suggestive. C'est sur elle que repose l'intégralité de l'art représentationnel [...] » (Evans 1982 : 124).

Dans la ligne du programme d'Evans, les entreprises philosophiques citées excluent pour expliquer le phénomène de la « vision-dans » de faire appel soit, à la manière de Goodman, à notre maîtrise d'un système conventionnel de type symbolique,³⁴ soit également, à la manière de Walton, à notre capacité à imaginer.

³¹ Il est toujours délicat d'évaluer les performances des autistes. Il reste que l'on a observé que les enfants autistes, s'ils ont de grandes difficultés à imaginer et à évoluer dans le cadre de jeux de faire-semblant non répétitifs, ne rencontrent apparemment aucune difficulté spéciale lorsqu'il s'agit pour eux de « voir-dans » une image, de voir ce qui est représenté dans une image. Ces observations empiriques confortent l'hypothèse d'une indépendance des mécanismes impliqués dans la perception du contenu des images du système de l'imagination, cf. Currie (1996).

³² Le système perceptuel du sujet percevant reçoit et « traite » des indications sur les objets situés dans l'environnement du sujet. Cela signifie que les indications « traitées » ne sont pas elles-mêmes objets de perception ou d'expériences visuelles au sens de Searle mais donnent lieu à des perceptions, à des réponses perceptuelles.

³³ Cf. Evans (1982 : chap. 5), particulièrement pp. 122-5.

³⁴ Pour une comparaison de l'information visuelle traitée par l'observateur d'une image à l'information linguistique traitée à partir de descriptions linguistiques de la scène représentée dans l'image, cf. Gilman (1994).

Les travaux de Gilman (1992, 1994) - documentés en neurophysiologie et prenant appui sur l'oeuvre de Marr (1982) mettant en avant la nature modulaire des processus de la vision - montrent, *contra* Goodman, que les mécanismes impliqués dans la vision des images picturales respectant les règles de la perspective linéaire sont totalement insensibles aux informations « de haut en bas » venant des théories ou des conventions culturelles. Selon ces travaux, il ressort que la configuration des neurones sur l'axe menant des yeux au cortex visuel est typiquement réceptive aux caractéristiques des objets du monde réel qui sont préservées dans les images picturales de ce type et insensible à tout *input* véhiculant une information d'un niveau supérieur relative aux théories et conventions culturelles en vigueur. Et, à la différence de ce que suggère Walton, Gilman soutient, sur la base de résultats neurophysiologiques, que la vision représentationnelle ne dépend pas d'une mise en jeu de l'imagination mais qu'il existe des ressemblances caractéristiques entre les processus par lesquels on perçoit un objet réel et les processus impliqués dans la vision d'une représentation de cet objet. Gilman soutient également, *contra* Gombrich, que les mécanismes dans notre système visuel véhiculent suffisamment d'informations sur la nature physique des supports des images pour exclure une thèse « illusionniste » sur l'expérience des images représentationnelles. A l'issue de ces travaux, il apparaît que, du point de vue des mécanismes neuronaux de bas niveau mis en jeu, un dessin ou un tableau en perspective offriraient le même stimulus que la scène qu'ils représentent, *modulo* les informations véhiculées sur la surface du dessin ou du tableau.

Ces résultats incitent à considérer, *contra* Wollheim et Walton, la vision représentationnelle comme une modalité de la vision ordinaire et à ne pas faire intervenir dans l'explication de la vision représentationnelle une autre capacité mentale qu'une capacité de bas niveau, quasi-automatique, à savoir la capacité de reconnaissance visuelle ordinaire. Une des caractéristiques de la capacité de reconnaissance visuelle ordinaire est son dynamisme, c'est-à-dire son efficacité dans des situations « extrêmes », lorsque l'objet perçu est présenté « à l'envers », lorsqu'il se trouve à une grande distance du sujet percevant, ou lorsqu'il existe un certain nombre d'obstacles entre la surface de l'objet et l'oeil. Si l'on accepte de considérer la capacité de reconnaissance picturale comme un parasite de la capacité de reconnaissance visuelle ordinaire, comme s'étant développée sur et à partir de cette capacité,³⁵ on peut alors admettre que la première a pu conserver un certain nombre de propriétés de la seconde, en particulier son dynamisme. Comme ces mécanismes de reconnaissance visuelle des objets se déclenchent à partir d'un tout petit nombre d'indices, on peut penser que les indices présents sur la surface des images suffisent à les déclencher. Si l'on veut parler comme Goodman, on peut donc dire que les images font référence aux objets ou scènes qu'elles représentent mais il faut ajouter que ces références sont fondées dans des capacités récongnitionnelles de type perceptuel, non dans un apprentissage de type symbolique.

Dans l'interprétation envisagée, une image a donc, en plus de certaines propriétés non-dispositionnelles comme sa bi-dimensionalité, des propriétés dispositionnelles. La surface d'une image est celle d'un artefact, c'est-à-dire d'une chose qui a été conçue dans une finalité particulière. A la différence d'un mur sur laquelle se trouve une ombre ou du sable à la surface duquel on trouve des traces de pas, la surface d'une image a été produite afin de pouvoir donner lieu à une expérience visuelle particulière, c'est un objet avec certaines propriétés dispositionnelles. Les propriétés dispositionnelles d'une image dépendent des propriétés physiques de sa surface, de la morphologie de cette surface. Mais les relations entre les propriétés morphologiques de la surface d'une image et ses propriétés dispositionnelles ne sont pas conventionnelles comme dans la théorie de Goodman. Certes, il existe certaines contraintes stylistiques et arbitraires dont le respect rend la surface mieux à même de provoquer chez un spectateur l'expérience visuelle attendue. Mais le rôle joué par telle ou telle technique ne doit pas obscurcir le fait que des surfaces issues de techniques très différentes, par exemple du dessin et de la photographie, ont certaines similarités morphologiques qui expliquent qu'elles peuvent, toutes deux, donner lieu à des expériences récongnitionnelles similaires. La surface d'une image est une forme physique correspondant naturellement à certaines propriétés dispositionnelles. Lorsque le système perceptuel traite des informations venant d'une image représentationnelle, il « calcule » à partir d'indications correspondant aux propriétés morphologiques de sa surface, des indications qui portent autant sur les propriétés dispositionnelles de cette surface que sur ses propriétés non dispositionnelles comme sa bi-dimensionalité, sa propriété d'être une surface plane.

L'expérience des images représentationnelles est une expérience récongnitionnelle ordinaire bien qu'à la différence de l'expérience de vision ordinaire, cette expérience ne donne pas un accès perceptuel aux objets reconnus dans l'image mais à la surface de l'image. Selon cette conception, pour que l'expérience récongnitionnelle ait lieu, il faut qu'il existe une ressemblance minimale entre certains indices présentés par la surface de l'image et les indices que présenterait l'objet représenté par l'image si le spectateur se trouvait

³⁵ Cette capacité de reconnaissance picturale serait une des formes de notre capacité générale de reconnaissance à l'oeuvre lorsque, « voyant-dans » un individu croisé dans la rue l'individu qu'il était, par exemple, des années auparavant, on reconnaît cet individu. Sur cette capacité de reconnaissance non picturale, cf. Evans (1982 : chap. 8).

occuper une certaine position par rapport à cet objet. Il ne paraît pas cependant nécessaire d'aller plus loin et de suivre Peacocke (1987) et Hopkins (1995). Selon ces auteurs, cette relation de ressemblance serait expérimentée comme telle. Selon Hopkins, une image de x permet de « voir » x en elle parce qu'une partie de cette image serait vue comme ressemblant à x dans l'« esquisse de sa forme » et, éventuellement, dans sa couleur et, selon Peacocke, parce qu'il existerait une relation de ressemblance dont l'observateur ferait l'expérience dans son « espace sensationnel »³⁶ entre la forme de la partie de son champ visuel dans laquelle l'image est présentée et la forme de la partie du champ visuel de l'observateur dans laquelle le *depictum* se trouverait présenté si l'observateur voyait le *depictum* du même angle que dans l'image.³⁷

Mais s'il s'agit d'expliquer la possibilité pour des images de susciter des expériences récongnitionnelles, il importe de mettre en avant leur dimension « indexicale » ou « indicielle » au sens de Peirce, c'est-à-dire les concevoir comme les effets d'un processus causal.³⁸ Ce que Peirce dit des photographies, à savoir qu'elles sont à la fois icones et index mériterait d'être généralisé au cas des images non photographiques, aux dessins et aux tableaux. Dans ces deux derniers cas, de même que l'auteur du dessin ou du tableau a (ou a eu dans le passé) une expérience visuelle causée par des propriétés visuelles de la scène (de l'objet, du type de scène ou du type d'objet) qu'il représente dans son tableau ou son dessin, une chaîne causale qui peut être longue, voire « interrompue » et ensuite, comme « extraite » de la mémoire de l'artiste et réactivée sans que lui-même, éventuellement, s'en rende compte,³⁹ à son tour, par l'entremise de l'image peinte ou dessinée, le spectateur de l'image a, en plus de l'expérience visuelle de la surface ainsi peinte ou dessinée, une expérience récongnitionnelle de certaines propriétés visuelles de la source causale de l'image. Dans cette hypothèse, l'image peinte ou dessinée est un artefact qui joue le rôle de médiateur, d'intermédiaire de type causal entre l'expérience de l'objet (de la scène, du type d'objet ou de scène) que l'artiste a pu avoir dans le passé et l'expérience que le spectateur a en regardant l'image.

Que signifie « voir » un *fictum* « dans » une image? Si l'on accepte ce qui précède, à savoir que « voir-dans » une image x ou y c'est reconnaître x ou y sur une surface, il s'ensuit que « voir » Ulysse ou une licorne « dans » une image n'implique nullement d'admettre que Ulysse ou une licorne seraient des objets au statut ontologique « bizarre » qui seraient ainsi *vus* ou que nous verrions, pour reprendre les termes de l'« objection du support », ce

³⁶ Sur la notion d'« espace sensationnel », cf. Peacocke (1983: 5 *passim*).

³⁷ Ce qui est constitutif de la dépicition est, pour Peacocke, qu'une telle relation de similarité ou de ressemblance entre la forme de l'apparence de la dépicition dans le champ visuel bidimensionnel de l'observateur et la forme qui se trouverait occuper une partie du champ visuel de ce même observateur s'il voyait le *depictum* d'un certain point de vue, que cette relation fasse l'objet d'une expérience de la part du spectateur. Peacocke analyse cette relation dont l'observateur aurait l'expérience dans son « espace sensationnel » comme la relation « avoir la même forme que », une relation à trois places entre l'image, une région du champ visuel de l'observateur, et le concept « est une région du champ visuel dans laquelle un X pourrait être présenté de tel ou tel angle ». Une image de lion ou de Napoléon peut alors être analysée comme un objet relié selon la relation précédente dans le champ visuel de l'observateur (placé dans des conditions d'observation prévues) avec le concept d'être un lion ou un mode de présentation singulier de Napoléon. On peut noter que Peacocke ne défend pas la thèse, critiquée par Goodman, qu'une image ressemblerait à son *depictum* ou apparaîtrait comme ce qu'elle dépeint puisque la relation de ressemblance en question ne relie pas l'image en tant qu'objet physique à son *depictum* (concept ou mode de présentation singulier) mais une propriété de l'expérience de la perception de l'image (sa forme) à une propriété de l'expérience perceptuelle hypothétique du *depictum* de l'image (sa forme). Une image est expérimentée comme étant une image c'est-à-dire comme n'étant pas reliée au concept ou mode de présentation en question dans l'espace physique dans lequel l'observateur est situé: l'image n'occupe pas une région de l'espace physique qui serait expérimentée comme ayant une forme similaire à celle qui serait occupée par son *depictum* mais elle est expérimentée comme présentant dans une région du champ visuel de l'observateur une forme similaire à celle que présenterait son *depictum* si l'observateur se trouvait occuper une position déterminée par rapport à lui. Les propriétés représentationnelles d'une image s'expliquent donc à partir des propriétés du champ visuel de son observateur, non à partir des propriétés de l'image. Peacocke analyse ce qui est constitutif de la dépicition sur le modèle de ce que Wittgenstein décrit sous les rubriques « voir comme » ou « remarquer un aspect » comme étant la saisie ou perception d'une relation interne entre un objet qui est vu (par exemple une image) et d'autres objets. Dans cette interprétation, une image i dépeint un objet o si un spectateur placé dans des conditions normales d'observation voit un o -aspect dans i , si l'image est vue comme l'objet qu'elle dépeint. Sur tout ceci, cf. Peacocke (1987). Voir également les critiques de Kemp (1990) et Hopkins (1995).

³⁸ Ici, ce que dit Walton (1984) sur les images photographiques et leur « dépendance contrefactuelle » sur les objets ou scènes qu'elles représentent permet d'éclairer ce que j'entends par « processus causal ». Voir cependant la critique de Michaud (1985).

³⁹ Dans ce cas, on aurait affaire à un « souvenir implicite » de l'artiste qu'il prendrait, à tort, pour une imagination, cf. Dokic (1997).

qui est nécessairement invisible, mais plus simplement que nous avons acquis une capacité à reconnaître dans telle ou telle image Ulysse ou une licorne.

Comment expliquer que l'on puisse acquérir une capacité reconnaissance pour un objet ou un type d'objet qui n'existe pas? En premier lieu sans doute parce que nous disposons de descriptions linguistiques de ces objets ou types d'objet, en particulier de descriptions de leurs propriétés visibles,⁴⁰ également parce que nous avons des capacités reconnaissance de ces propriétés visibles et, surtout, parce que la familiarité avec l'iconographie d'Ulysse ou des licornes développe en nous cette capacité. Il en est avec les images d'objets ou de scènes fictionnels comme avec les personnages « médiatiques »: de la même manière que l'on acquiert une capacité à reconnaître tel ou tel homme politique à partir de la familiarité que l'on a avec des images télévisuelles de cet homme politique, c'est à partir de la familiarité que l'on a avec les images d'Ulysse ou de Don Quichotte, c'est-à-dire avec des images au contenu informationnel bien particulier, que l'on en vient *naturellement* à reconnaître dans une image inédite d'Ulysse ou de Don Quichotte ces individus fictionnels. De ce point de vue, les images fictionnelles se situent sur le même plan qu'un très grand nombre d'images au contenu non fictionnel pour lesquelles on a acquis une capacité reconnaissance de leur *depictum* sans jamais avoir eu de relation perceptuelle avec ce *depictum*.

La différence entre les images de *ficta* et les autres types d'image se situe donc au niveau de l'histoire causale de ces images: l'information contenue dans des images de *ficta*, à la différence de l'information contenue dans des images non fictionnelles, n'a pas son origine causale dans un objet (une scène, un type d'objet ou de scène) existant, l'information contenue dans une image fictionnelle n'est pas ancrée dans une expérience perceptuelle de son *depictum*,⁴¹ mais dans un récit ou dans la créativité de l'auteur de l'image.

Dans cette interprétation, les images font donc appel à nos capacités reconnaissance ordinaires, non à l'imagination_v ou à l'imagination_s: on n'imagine pas voir l'objet représenté par l'image, on le reconnaît dans les propriétés visibles de la surface.

9 Une capacité de simulation

Cette dernière conséquence permet d'envisager de replacer l'imagination « au service » de la fiction. S'il s'agit, contre Walton, de renoncer à décrire la « vision-dans » dans les termes d'un « imaginer_v et/ou s_v-voir », il ne s'agit pas en effet de renoncer à la thèse de Walton (1990) sur le rôle des images comme « appuis » dans des jeux de faire-semblant. Mais il s'agit de distinguer les deux fonctions des images, leur fonction représentationnelle et leur fonction fictionnelle. Cela suppose, à la suite de Currie (1995a, 1995b), de ne plus décrire l'imagination en termes visuels, comme une capacité à « visualiser » ce qui n'est pas là mais comme une capacité psychologique à faire semblant ou comme une capacité de simulation.

Tout incite le spectateur d'une image de *fictum* à feindre ou simuler que l'information visuelle qu'il traite et sur la base de laquelle il reconnaît le *fictum* a une origine réelle. C'est précisément l'une des fonctions centrales des oeuvres fictionnelles que de déclencher des simulations de processus mentaux, des simulations de processus de croyance comme de processus de désir. A l'inverse, les images (et textes) non fictionnels étant des sources d'informations authentiques, leur fonction centrale est d'augmenter notre stock de croyances. Une image de *fictum* n'est pas, en premier lieu ou de façon directe, une source d'informations sur le monde réel. C'est avant tout une invitation à simuler des processus de croyances. En quoi consiste cette simulation?

Ce n'est pas une invitation à faire semblant ou à simuler que l'on *voit* littéralement l'objet ou la scène (un cas d'imagination visuelle « à la troisième personne ») ou à faire semblant ou à simuler de *voir* l'objet ou la scène (un cas d'imagination visuelle « à la première personne », c'est la thèse de Walton que Currie décrit comme un cas d'« imagination personnelle »⁴²) mais plutôt une invitation à faire semblant ou à simuler que l'image est une source d'informations sur le monde réel, c'est-à-dire que la scène ou l'objet reconnu(e) dans l'image est réel(le) (un cas d'imagination non visuelle « à la troisième personne » ou d'« imagination non personnelle », dans la terminologie de Currie).⁴³

⁴⁰ Les images montrent des propriétés visibles des objets (ou scènes, types d'objet ou de scène) qu'elles représentent. Même lorsque l'objet ou la scène qu'elles représentent n'existe pas, elles montrent toujours certaines des propriétés visibles que, fictionnellement, ces objets ou scènes possèdent. Sur cette notion de « possession fictionnelle », cf. note 2 ci-dessus.

⁴¹ Mais cette information qui n'a pas son origine, par exemple, dans une personne réelle peut néanmoins être *basée* sur une personne réelle, comme lorsqu'une personne réelle sert de *modèle* pour un tableau d'Ulysse.

⁴² Cf. Currie (1995a: 166).

⁴³ Avec une image non fictionnelle, il ne s'agit pas de faire semblant que la scène ou l'objet « vus-dans » l'image sont des objets ou des scènes réels puisque ces objets ou scènes reconnus dans l'image sont effectivement réels.

Une image fictionnelle est un objet qui joue le rôle, selon Currie, de « guide » pour l'imagination_s de son spectateur: celui-ci imagine_s ce qui est fictionnel sur la base de ce qu'il « voit-dans » l'image. Guidé par l'image, il simule que ce qui est « vu-dans » l'image est réel, qu'il existe par exemple des êtres hybrides comme les licornes, que la licorne est un animal réel ou qu'il existe un individu tel que Pickwick ou James Bond, que Pickwick et James Bond sont des individus réels. Quand une image a été produite avec l'intention que celui ou celle qui « voit-dans » cette image ce qui y est dépeint fasse semblant que cela même qui est reconnu possède une existence réelle, on a alors une image fictionnelle.

Qu'est-ce que le système de l'imagination_s? C'est un système permettant de se représenter des situations contraires aux faits ou à nos croyances sur les faits. Si, en effet, on accepte avec Currie de « détacher » l'imagination de son association avec ses doubles perceptuels que sont l'imagerie visuelle ou la visualisation mentale, on est alors prêt à envisager l'imagination comme une capacité dont la fonction propre serait de simuler la possession de croyance concernant des objets ou des situations que l'on sait irréels, une capacité de simulation.⁴⁴

10 Conclusion: un cas d'illusion référentielle

Énoncer:

(1) « *ceci est une pipe* »

en montrant une partie du tableau de Magritte ne revient pas à énoncer que l'on voit une pipe ni que l'on croit voir une pipe mais que l'on reconnaît une pipe dans la partie du tableau que l'on indique.

Dans cet usage, l'expression « ceci » ne renvoie à aucune pipe vue ou « imaginé-vue » et le mot « est » signifie réellement « représente ». Mon intention en énonçant (1) est de rendre publique l'objet de mon expérience reconnaissance d'une partie de la surface du tableau. Je peux donc obtenir le même effet communicatif en énonçant:

(2) « *cette partie du tableau est une pipe* ».

Dans ce cas, j'associe à l'usage du démonstratif « ceci » un prédicat qui donne la condition de possibilité de mon expérience reconnaissance. Mais comme précédemment, je fais toujours référence à la partie du tableau en question et « est » signifie représente.

Dans les deux cas, j'ai la même expérience perceptuelle parce que mes yeux se fixent sur la même partie du tableau et, en supposant que je possède une capacité reconnaissance pour les pipes de ce type, j'ai la même expérience reconnaissance.

La différence entre les deux énoncés réside dans le désir de la part du locuteur de spécifier ou non, de manière précise ou non, l'objet auquel il fait référence: dans un cas seulement, l'énoncé (2), le locuteur spécifie quelle est son intention référentielle, il explicite son intention référentielle.

La caractéristique de l'expérience des images est qu'elles permettent toujours le passage de (1) à (2).

La question qui se pose est alors la suivante "A partir d'(1), peut-on inférer :

(3) « *ceci existe* »?"

Il semble que nous ayons des intuitions divergentes à cet égard. On peut en effet être tenté d'opposer à cette inférence:

(4) « *ceci n'existe pas* »!

Pourtant, on est tout à fait prêt à inférer à partir de (2) l'énoncé existentiel (3).

Une partie de l'explication de cette résistance à inférer (3) à partir de (1) est que, lorsque l'on ne spécifie pas de quoi l'on parle, comme c'est le cas dans (1), on peut comprendre que l'on fait référence à la pipe reconnue dans

L'attitude mentale appropriée à la perception d'une image non fictionnelle est celle de la croyance: on voit un portrait de Napoléon à Sainte-Hélène et l'on croit que cette image donne des informations sur le monde réel.

⁴⁴ Qu'est-ce que la simulation d'un état mental de croyance? Une simulation de croyance n'est pas une croyance, c'est l'imagination d'une croyance que l'on aurait si l'on traitait un certain contenu représentationnel comme étant factuel et non fictionnel. Simuler une croyance revient à déconnecter un état de croyance de ses causes perceptuelles et de ses effets comportementaux, à mettre en jeu des processus mentaux fonctionnant « off-line » selon la formule de Currie (1995b). Un état de croyance ainsi déconnecté devient une imagination.

le tableau de Magritte, non à une partie de la surface du tableau. Dans ce cas, « est » ne signifierait plus la relation de représentation mais disparaîtrait dans le prédicat à une place « ... est une pipe ».

C'est un cas d'illusion de compréhension basée sur une illusion de référence. De même qu'il y a des illusions visuelles, il y a des illusions référentielles qui peuvent conduire à des illusions de compréhension: le langage ne permet pas de faire référence aux objets reconnus dans des images mais il donne cependant l'illusion de faire « référence-dans » une image à l'objet reconnu.

Ce phénomène d'illusion référentielle s'explique parce que l'expérience que l'on a en regardant cette partie du tableau de Magritte est relativement similaire à l'expérience que l'on a lorsque l'on perçoit visuellement une pipe de ce type. Les jugements démonstratifs qui accompagnent les expériences perceptuelles de deuxième type sont alors supposés, à tort, pertinents pour accompagner les expériences récongnitionnelles du premier type.

En conséquence, parler, comme on l'a fait jusqu'ici, de « l'objet sémantiquement présent de l'expérience d'une image représentationnelle » ne signifie pas que cet objet est un objet de référence: ce n'est rien d'autre qu'une commodité de langage dont il faut connaître les limites. Comme l'écrit justement Magritte:

« ceci n'est pas une pipe ». ⁴⁵

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Black, M. (1972) : « How Do Pictures Represent? », in *Art, Perception and Reality*, M. Mandelbaum (éd.) (Baltimore: The John Hopkins University Press).
- Blinder, D. (1986) : « In Defense of Pictorial Mimesis », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 19-27.
- Budd, M. (1992) : « On Looking at a Picture », in J. Hopkins & A. Saville (éds), *Mind, Psychoanalysis and Art: Essays for Richard Wollheim*, (Oxford: Blackwell), 259-81.
- Currie, G. (1990) : *The Nature of Fiction* (Cambridge : Cambridge University Press).
- Currie, G. (1995a) : *Image and Mind - Film, Philosophy and Cognitive Science* (Cambridge : Cambridge University Press)
- Currie, G. (1995b) : « Imagination and Simulation: Aesthetics Meets Cognitive Science », in *Mental Simulation*, M. Davies et A. Stone (éds.), (Oxford: Basil Blackwell).
- Currie, G. (1996) : « Simulation-Theory, Theory-Theory and the Evidence from Autism », in *Theories of Theories of Mind*, P. Carruthers et P.K. Smith (éds.), (Cambridge, Cambridge University Press).
- Dokic, J. (1997) : « Une théorie réflexive du souvenir épisodique », *Cahiers de philosophie analytique*, 7-40.
- Gilman, D. (1992) : « A New Perspective on Pictorial Representation », *Australasian Journal of Philosophy*, Vol. 70, N° 2, 174-186.
- Gilman, D. (1994) : « Pictures in Cognition », *Erkenntnis*, 41, 87-102.
- Gombrich, E. H. (1960/1987) : *Art and Illusion* (Oxford: Phaidon Press, 1960), tr. fr. de G. Durand in Gombrich, E. H. (1987) *L'Art et l'Illusion- Psychologie de la Représentation Picturale* (Paris : Gallimard).
- Gombrich, E. H. (1973) : « Illusion and Art », in *Illusion in Nature and Art*, R. L. Gregory & E. H. Gombrich (éds.), (Londres : Duckworth).
- Goodman, N. (1976) : *Languages of Art*, seconde édition, troisième impression, (Indianapolis: Hackett Publishing Co); trad. franç. J. Morizot in *Langages de l'art*, (Nîmes: Éditions J. Chambon), 1990.
- Goodman, N. (1984) : *Of Mind and Other Matters* (Cambridge, Mass. : Harvard University Press)
- Goodman, N. & Elgin, C. Z. (1988/1994) : *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences* (Indianapolis: Hackett Publishing Co), 1988, *Reconceptions en philosophie dans d'autres arts et d'autres sciences*, trad. franç. J.-P. Cometti & R. Pouivet, (Paris: Presses Universitaires de France), 1994.
- Hopkins, R. (1995) : « Explaining Depiction », *The Philosophical Review*, Vol. 104, N° 3, 425-55.

⁴⁵ Je remercie Claudine Tiercelin de m'avoir invité à présenter une version antérieure de cet article dans son *Club de Métaphysique*.

- Kemp, G. N. (1990) : « Pictures and Depictions : A Consideration of Peacocke's View », *British Journal of Aesthetics*, Vol. 30, N° 4, 332-41.
- Kripke, S. (1972-80/1982) : « Naming and Necessity » in D. Davidson et G. Harman (eds.), *Semantics of Natural Language* (Dordrecht: Reidel, 1972), rééd. in S. Kripke (1980), *Naming and Necessity* (Oxford: Basil Blackwell), tr. fr. de P. Jacob et F. Recanati in S. Kripke (1982), *La Logique des Noms Propres*, Paris (Ed. de Minuit).
- Marr, D. (1982): *Vision* (New York: W. H. Freeman & Company)
- Michaud, Y. (1985) : « Les photographies : Reliques, Images ou Vrais-semblants », *Critique*, Août-Septembre, 762-780.
- Parsons, T. (1980) : *Nonexistent Objects* (New Haven, CT: Yale University Press).
- Peacocke, C. (1983) : *Sense and Content* (Oxford: Oxford University Press).
- Peacocke, C. (1987) : « Depiction », *The Philosophical Review*, XCVI, N°3, 383-410.
- Peirce, C. (1931) : *The Collected Papers of C. S. Peirce*, C. Harsthorne et P. Weiss (éds.) (Cambridge, MA. : Cambridge University Press).
- Pelletier, J. (1997) : « Un cas d'identification démonstrative sans localisation spatiale », *Cahiers de Philosophie Analytique*, 91-106.
- Plantinga, A. (1983) : « On Existentialism », *Philosophical Studies*, Vol. 44, N° 1, 1-20.
- Schier, F. (1986) : *Deeper into Pictures - An Essay on Pictorial Representation* (Cambridge : Cambridge University Press).
- Scruton, R. (1974) : *Art and Imagination* (Londres : Methuen).
- Searle, J. R. (1983) : *Intentionality - An Essay in the Philosophy of Mind* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Walton K. L. (1984) : « Transparent Pictures : On the Nature of Photographic Realism », *Critical Inquiry*, 11, 246-277.
- Walton, K. L. (1990) : *Mimesis as Make-Believe - On the Foundations of the Representational Arts*, (Cambridge, Mass. : Harvard University Press)
- Walton, K. L. (1992) : « Seeing-In and Seeing Fictionally » in J. Hopkins & A. Saville (éds), *Mind, Psychoanalysis and Art: Essays for Richard Wollheim*, (Oxford: Blackwell), 281-92.
- Wittgenstein, L. (1961) : *Investigations Philosophiques* (Paris : Gallimard).
- Wittgenstein, L. (1980) : *Remarks on the Philosophy of Psychology*, G. E. M. Anscombe & G. H. von Wright (éds.), trad. ang. par G. E. M. Anscombe, (Oxford: Basil Blackwell).
- Wollheim, R. (1956) : « Imagination and Pictorial Understanding », *Proceedings of the Aristotelian Society*, Volume Supplémentaire.
- Wollheim, R. (1980) : « Seeing-as, Seeing-in, and Pictorial Representation », in *Art and Its Objects* (Cambridge, MA. : Cambridge University Press, seconde édition), 205-26.
- Wollheim, R. (1987) : *Painting as an Art* (Princeton: Princeton University Press).
- Zalta, E. (1983) : *Abstract Objects: An Introduction to Axiomatic Metaphysics* (Dordrecht: D. Reidel Publishing Company).
- Zalta, E. (1988) : *Intensional Logic and the Metaphysics of Intentionality* (Cambridge, MA: Bradford/MIT Press).